

ein Ausdruck des Selbstbehauptungsdrangs in anderssprachiger Umgebung sein wollte, wobei Themen wie Heimatverbundenheit, Geschichte oder Brauchtum den Schriftstellern angemessen zu sein schienen.

Das Fremde wurde allmählich zum Ferment der Kulturentwicklung. Die Germanistik lehrt heute kulturelle Unterschiede zu respektieren und die Erfahrungen in diesem Sinn zum besseren Verstehen der eigenen und der fremden Kultur zu nutzen. Die Diskussion über den Platz der rumänischen Kultur in Europa, die immer wieder neu geführt wird, erscheint mir nur eine Fortsetzung von alten Debatten.

BERNHARD GREINER (Tübingen, Deutschland)

Die jüdische ‚Urszene‘ des Theaters und ihre Wiederholung bei Arthur Schnitzler

Der nachfolgende Beitrag wird die These entwickeln und an einem Beispiel erläutern, daß die deutschsprachige Theater-Moderne sich in einem eminenten Sinne als Feld der Begegnung der griechischen Theatertradition mit jüdischer Theatralität erschließt.

Das griechische Theater entstand daraus, daß die kultische Zitation des Gottes in die Gegenwart distanziert wurde durch Umwandlung in Spiel. Die Geschichte des Theaters ist die Fortführung dieser Distanzierung. Das Judentum kennt eine ganz andere ‚Urszene‘ des Theatralischen: das Isaaak-‚Opfer‘ (Genesis 22), das die jüdische Überlieferung gar nicht unter dem Begriff des Opfers faßt, da das entscheidende Moment der Szene ja gerade darin besteht, daß Isaaak nicht geopfert wird, vielmehr unter dem der ‚Bindung‘ (hebräisch ‚Aqedah‘), als der Handlung, die dem geforderten Opfer vorausging, der Bindung Isaaks durch Abraham, um ihn zu töten.

Zur Frage nach einer eigenen jüdischen Theatralität und deren möglichem Ursprung wird man geführt, wenn man den hohen jüdischen Anteil an der Theateravantgarde des frühen 20. Jahrhunderts bedenkt: unter den Autoren, Theaterregisseuren, Regisseuren wie Theaterkritikern. Warum dieses hohe Interesse an Theater, wo Theater doch durch das Bildverbot in der jüdischen Kultur gar keinen Raum haben kann und jahrhundertlang auch nicht hatte? Die Zeit der Theateravantgarde ist für das Judentum eine Zeit fortgeschrittener Akkulturation an die umgebene Mehrheitskultur. Grundfrage dieses Akkulturationsprozesses ist (aus jüdischer Perspektive), wie weit Akkulturation und Emanzipation erreicht werden können, ohne daß die jüdische Identität aufgegeben werden muß. Hier halten in der deutschen Kultur die Idee der ‚Bildung‘ und deren Verknüpfung mit dem Medium Theater eine ‚Lösung‘ bereit, die so in der west- oder südeuropäischen Kultur nicht gegeben war.

In der deutschen Kulturgeschichte gab es schon einmal eine Periode, die Zeit der bürgerlichen Emanzipation, in der vom Theater besonders viel erwartet wurde. Grundlage dieser Theaterkultur war der Bildungsgedanke und dessen Verknüpfung mit Theater. Moses Mendelssohn hat in einem Aufsatz „Über die Frage: was heißt aufklären?“ den Gedanken der Bil-

ding ins Zentrum gestellt.¹ ‚Bildung‘ habe die Komponenten ‚Aufklärung‘ und ‚Kultur‘. Die ‚Aufklärung‘ stellt die Ideen der Freiheit und der Autonomie des Subjekts ins Zentrum als universale Ideen, die für jedermann gelten müssen. Die ‚Kultur‘ bezieht sich auf die konkrete empirische Existenz, in der der Mensch nicht frei, sondern in vielfältiger Weise – sozial, kulturell, physisch – determiniert ist. Das Problem ist, wie man diese beiden Felder verbinden kann, die sich doch prinzipiell ausschließen. Mendelssohn suggeriert, der Fortschritt der Bildung werde dies leisten. Wie dies geschehen soll, bleibt offen, an genau dieser Stelle setzt Goethe das Theater ein.

Das Theater ist ein Medium, das seinem Wesen nach zwei grundlegend verschiedene Welten zugleich präsentiert – allerdings auf ontologisch verschiedenen Ebenen: die durch das Spiel vorgestellte Welt und die Wirklichkeit des Spielens. Die vorgestellte Welt ist das Feld, auf dem der Dichter ideale Ansprüche – Freiheit, Selbstbestimmung des Menschen – artikulieren kann; die Erfahrung, vielfältig determiniert zu sein, ist in der Wirklichkeit des Theaterspiels ständig präsent (gebunden zu sein durch den Theaterapparat, die gegebenen Schauspieler, das Publikum usw.). Das Theater hält beide Orientierungen gleichzeitig gegenwärtig und aufrecht, so erscheint es als ideales Wirklichkeitsfeld der ‚Bildung‘ – aber die hier zu erreichende ‚Verwirklichung‘ der Bildungsidee ist zugleich auch – jetzt im negativen Sinn – bloßes Theater.

Durch sein Versprechen der Verknüpfung von grundsätzlich Verschiedenem konnte der Gedanke der ‚Bildung‘ im Zuge der jüdischen Akkulturation erneut hohe Attraktivität gewinnen. Denn auf dem Feld der Bildung schien es möglich, die universalen Ideen der ‚Freiheit‘ und die hierauf gründende Forderung der Gleichstellung zu verfolgen, ohne die konkreten Bedingungen der Existenz, die physisch und sozial determinieren, d. h. ohne die jüdische Besonderheit, aufgeben zu müssen. Der Gedanke der ‚Bildung‘ verspricht die Möglichkeit einer Verknüpfung, ungewiß ist dabei aber, ob es eine Wirklichkeit für dieses Versprechen gibt. Wieder konnte als Garant hierfür das Theater eingesetzt werden. Es überrascht daher nicht, daß gerade jüdische Autoren, Theater-Praktiker und Theater-Kritiker im Zuge der jüdischen Emanzipation mit dem Theater als Medium von Selbst-

1 Moses Mendelssohn: Über die Frage: was heißt aufklären? In: Erhard Bahr (Hg.): Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Stuttgart 1974, S. 3–8. Zur Begründung des Bildungsgedankens und zu dessen Verknüpfung mit Theater: Verf.: Die Theatralisierung der Idee der Bildung. Zwei literarische Antworten auf Moses Mendelssohn: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Florentin“. In: Verf.: Beschnheidung des Herzens. Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur. München 2004, S. 75–105.

Entwurf und Selbst-Verwirklichung experimentieren und so das Theater immer neu in dieser Perspektive befragen.

Ein herausragender Bezugspunkt für die Frage nach der Grundlage einer genuin jüdischen Theatralität ist die Szene des Isaaak-, Opfers‘. Sie hat hohe Aussagekraft über Theatralität, da in ihr ein bestimmtes Verhältnis von Präsenz und Repräsentation paradigmatisch gestaltet ist, denn die Szene endet mit der Einführung der Stellvertretung im Opfer (Gott zeigt Abraham einen Widder, den er anstelle Issaaks opfern soll). Die Szene ist für das jüdische Gottesbild und die Deutung des Verhältnisses zwischen Mensch und Gott von grundlegender Bedeutung und so genuin mit der jüdischen Existenz verbunden.² Zwischen Gottes Gebot an Abraham, seinen einzigen Sohn zu opfern und die Ausführung treten keinerlei Aufschub oder Stellvertretung. Abraham fragt weder nach dem Sinn des Gebots, noch bittet er, wie zuvor im Falle von Sodom, Gott um Abschwächen des Gebots. Er spricht sein „hier bin ich“ und macht sich mit Isaaak auf den Weg. Die kulturelle Institution des Opfers als Strategie der Selbsterhaltung zeigt an, daß im Opfer ursprünglich immer das Selbstopfer gemeint ist. Wenn Gott Abraham auffordert, seinen „einzigen Sohn“ (Gen. 22,2) zu opfern, fallen Opfer eines Stellvertreters und Selbstopfer zusammen, denn dieses Opfer würde die Selbstauslöschung von Abrahams Stamm bedeuten. So hat Abraham hier nicht nur den Sohn zu opfern, sondern jede Art Stellvertretung, jedes ‚Als Ob‘ im Angesicht Gottes. Auf den Anruf Gottes gibt es kein Ausweichen in Repräsentation, kein Theater, keine Zeichenökonomie. Nach solchem Absehen von jeder Art Stellvertretung aber erneuert Gott den Bund mit Abraham und eröffnet ihm, mit dem Verweis auf den Widder, den Raum der Stellvertretung. Derart geht Stellvertretung hier aus ihrer absoluten Vermeidung hervor, hat hier der Raum der Repräsentation und damit das Theatralische absolute Präsenz als seine Grundlage. Die kultische Vergegenwärtigung des Gottes wird hier nicht auf einem, anderen ‚Feld des Spielens ausgeführt und damit distanziert – das ist die Genese des griechischen Theaters aus dem Dionysoskult –, absolute Präsenz des göttlichen Wortes, das kein Als Ob zuläßt, eröffnet in dieser Szene vielmehr den Raum der Repräsentation, diese wird eingeführt als das Andere der Präsenz. Im griechischen Theater ist die Relation von Präsenz und Repräsentation metaphorisch, das eine entfaltet sich *im* anderen, was Transformation erlaubt und damit Distanzierung und Katharsis. Die Aqedah-Szene faßt diese Relation demgegenüber metonymisch, das Eine steht *für* das Andere, ist seine andere Seite. Folgt man aus dieser Szene eine eigene Art Theatralität, der in der jüdischen Kulturgeschichte eine Manifestation

2 S. hierzu: Stéphane Mosès: Warum Isaaak nicht geopfert wurde. In: S. M.: Eros und Gesetz. Zehn Lektüren der Bibel. München 2004, S. 23–55.

in einer expliziten Theaterpraxis allerdings sehr lange verwehrt blieb, so enthält diese Theatralität – im Unterschied zur griechischen Tradition des Theaters – einen ganz anderen Präsenzgedanken, d.h. die Chance, den Raum der Repräsentation, die Welt des Spielens, zu durchbrechen auf eine neue Erfahrung von Präsenz hin und in solchem Akt zugleich in neuer Weise Gemeinschaft zu stiften: beides zentrale Anliegen der Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts. Das führt zum Gedanken, daß sich diese Theater-Moderne in einem beträchtlichen Umfang neu erschließt als Ineinander-greifen und Interferenz zweier Arten von Theatralität: der griechisch-europäischen Theatertradition auf der einen Seite, in der auch die jüdischen Theaterautoren und -praktiker selbstverständlich stehen und der ganz anderen Art von Theatralität, die sich von der Szene der ‚Bindung‘ Isaaks her schreibt. Die Erschließungskraft dieser These kann hier nur an einem Beispiel dargelegt werden.

Der Bewußtseinslage des fin de siècle hat Schnitzler in seinen frühen Stücken sensibel Ausdruck verliehen. Für seine Figuren gibt es keine Sicherheit der Erkenntnis, Erfahrung ist nicht konsistent, löst sich in Stimmungsaugenblicke auf, gleichzeitig gibt es aber in diesen Stücken immer auch ein Ich, das sich in all diesen Auflösungen oder Entgrenzungen weiß und betrachtet. An der Figur Anatol wird diese Widersprüchlichkeit dramatisch entfaltet. Wir sehen Anatol z.B. in der Szene „Episode“, wie er sich einer Stimmung ganz hingibt, sich lustvoll in ihr auflöst (in der schwülstigen Atmosphäre eines rot beleuchteten Zimmers, bei Dämmung, er am Klavier, eine Frau zu seinen Füßen), und wir sehen, wie er sich hierbei zugleich betrachtet, seine Entgrenzung als bloß augenblickhaft und daher für die ihm hingebene Frau als Illusion weiß,³ oder wir sehen ihn in der Szene „Die Frage an das Schicksal“ als großen Magier, nach dessen Willen sich die Figuren um ihn bewegen, mit unwiderstehlicher Macht über andere begibt und zugleich als einen, der die Gewißheit, die ihm diese Macht eröffnet, gar nicht erlangen will (daß z.B. die geliebte Frau, von ihm in Hypnose versetzt, gar nicht anders kann, als ihm die Wahrheit über ihre Treue zu sagen), der darum den ihm gegebenen ‚Augenblick der Wahrheit‘ wieder zurückbiegt in unverbindliche Stimmungen. So zeigen die „Anatol“-Szenen eine Gleichzeitigkeit von Entgrenzen des Ich auf der einen Seite (sei es in der Auflösung in Stimmungsaugenblicke, sei es in der Erweiterung zu einem grandiosen Ich, das alle Begrenzung souverän zu überspielen vermag) und Setzen von Grenzen auf der anderen Seite, insofern die Entgrenzung als Illusion gewußt und damit der Unterscheidung von Sein und Schein unterworfen wird. Diese Gleichzeitigkeit nützt

das Stück für viele Effekte von Kontrastkomik (etwa der Ausstellung eines Mißverhältnisses von Fühlen und Wissen oder von Anspruch und Wirklichkeit). Kontrastkomik verlangt eine Position höherer Übersicht, das wäre hier eine Position, in der die widerstreitenden Prinzipien von Entgrenzung und Grenze-Setzen übereinkommen. Man könnte erwarten, daß Anatols Gesprächspartner Max solch eine Position verkörpert, es zeigt sich aber, daß er reaktiv auf Anatols Wechsel zwischen beiden Positionen bezogen bleibt. Auch er kumuliert nicht Anatols Schwanken zwischen beiden zu einem höheren Wissen. Wohl weiß er in der einen Orientierung zugleich die andere, aber das gilt auch für Anatol. Das eine, Überantwortung an das Grenzenlose, entfaltet sich im anderen, einer Welt der Unterscheidung, als ein metaphorisches Ineinander, das nicht auf dialektische Vermittlung angelegt ist, mithin nicht auf eine höhere Synthesis zustrebt. Das bewahrt das Stück davor, sich als bloße Verlachkomödie darzubieten. Schnitzler fügt dem eine andere Perspektive hinzu, indem er dramaturgisch den Weg der Figur nicht nur von der ‚Illusion‘ (der Überantwortung an das Grenzenlose) zur Desillusion, die dem Prinzip der Unterscheidung und damit der Begrenzung gehorcht, gehen läßt, sondern von dort – notwendig – wieder zur ‚Illusion‘ zurück. Die zirkuläre Bewegung entsteht aus dem Gedanken, daß die beiden Orientierungen Anatols gar nicht in einem Widerspruch resp. komischen Kontrast zueinander stehen, sondern in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung, daß mithin die absolute Macht – das absolute Verfügen über das Prinzip Unterscheidung – das Andere ist des grenzenlosen Ich, dessen Ausdruck im Anderen. Das zeigt sich an Anatol z.B., wenn er als Hypnotiseur grenzenlose Macht über die geliebte Frau gewinnt, sich so zur Instanz absoluter Unterscheidung (zwischen Treue oder Untreue der Geliebten) erhoben hat, und er diese Macht dann gar nicht will, da er das Ich, das durch sie bestimmt würde (als geliebt oder betrogen) viel zu eng weiß. In der Szene „Episode“ fungiert Max als Garant der zirkulären Bewegung. Anatol gibt sich der Präsenzerfahrung einer vollständigen Auflösung in Stimmung hin und weiß diese doch zugleich und distanziert sie als seine Inszenierung. So steht er als Herr der Illusion zugleich auf der Seite der Repräsentation. In eben dieser Position entlarvt ihn Max als illusionsbefangen und weist ihm so die komische Rolle des betrogenen Betrügers zu. Wenn dann die Geliebte zurückkehrt, vom grandiosen Stimmungsaugenblick, von dem Anatol geschwärmt hat, nichts weiß, und so mit Max die Macht der Unterscheidung über Anatols scheinbare Macht der Unterscheidung ergreift, ist es Max, der sie der Präsenzerfahrung der Entgrenzung, von der Anatol ausgegangen war, als zutiefst bedürftig erweist und entsprechend auf die Suche nach Anatol schiekt, der für diese Erfahrung steht. So ist auch hier die Position absoluter Unterscheidung keine höhere, vielmehr metonymisch das Andere absoluter Entgrenzung.

3 Vgl. „Anatol“, Szene „Episode“. In: Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk, Bd. 1, Frankfurt/M. 1980, S. 55f.

Wenn dieser Zinkel Komik entfaltet, ist dies nicht Verlachkomik, die distanziert, sondern Komik, die etwas freisetzt: eine Öffnung für das Absolute. Hierin hat die Figur Anatol immer noch ihre bannende Kraft, auch wenn die Stimmungslage der Dekadenz, der sie entwuchs, längst Geschichte geworden ist.

Der „Anatol“-Zyklus scheint ganz einem metaphorischen Ineinander von Präsenz und Repräsentation verpflichtet, das in der Tradition des griechischen Theaters steht, er transformiert dieses Ineinander aber in die zirkuläre Bewegung einer metonymischen Relation, in der die eine Position anstelle der anderen steht und zugleich auf diese zurecht. So erschließt sich Schnitzlers „Dramaturgie des Zirkels“ als Brechungsfigur der Begegnung griechischer Theatertradition mit jüdischer Theatralität.

CHARLES HELMETAG (Villanova, USA)

Arthur Schnitzler im amerikanischen und französischen Film Von *The Affairs of Anatol* (1921) bis *Eyes Wide Shut* (1999)

Arthur Schnitzler war ein eifriger Kinobesucher und erkannte den Film als eine neue Einnahmequelle. Der erste amerikanische Schnitzlerfilm war Cecil B. DeMilles „The Affairs of Anatol“ (1921), eine Verfilmung, mit der Schnitzler höchst unzufrieden war. 1912 hatte John Barrymore die Titelrolle in Schnitzlers Szenenreihe auf der Bühne in New York gespielt. Dieser sehr erfolgreichen Aufführung entlehnte DeMille nur die Namen der Hauptfigur und seines Freundes Max. Anatols Frau verlässt ihn am Ende, weil sie Max zuverlässiger findet. Schnitzler sah den Film 1923 in Stockholm und schrieb seinem Sohn Heinrich: „Überdies sah ich den Anatol Film, der unfassbar blöd ist (und in dem der Anatol ein düster verheirateter Mädchenretter ist, der sich immer blamiert)¹. Aber Schnitzler hatte 4000 Dollar für die Filmrechte des „Anatol“ bekommen, eine für die damalige Zeit sehr große Summe.

Die zweite amerikanische Schnitzler-Verfilmung, die kurz nach Schnitzlers Tod in die Kinos kam, blieb der literarischen Vorlage etwas treuer als „The Affairs of Anatol“. 1931 wurde „Daybreak“, eine Tonverfilmung von „Spiel im Morgengrauen“, in Hollywood von Jacques Feyder gedreht. Feyder übernimmt einige der Hauptmotive der Novelle: Willi Kasda versucht sein Glück beim Kartenspiel, gewinnt recht schnell über 1000 Gulden vom Bösewicht Schnabel, verliert dann aber mehr als 10000 Gulden an ihn. Man gewährt Kasda „eine Frist bis zum nächsten Dienstag Morgen ...“, um seine ‚Ehrenschild‘ zu begleichen“. Willi verführt eine reiche Frau, die er vor einigen Jahren für 10 Gulden „gekauft“ und dann verlassen hat. Im Morgengrauen erwacht er und sieht, wie sie sich zum Gehen fertig macht. Als er sie um das Geld bitten will, hinterlässt sie ihm beiläufig tausend Gulden. Ihm wird langsam bewusst, dass dies eine Revanche war. Er erkennt, dass er bereit gewesen war, „sich zu verkaufen“. Die Novelle schlägt ein beinahe feministisches Thema an, indem die Frau Willi dieselbe Behandlung erleben lässt, die sie und andere Frauen durch ihn erlebt haben.

1 Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931, hg. von Michael Braunwarth. Frankfurt am Main: Fischer, 1984, S. 314.